

*we sat rigid
except for the parts
of our bodies
that were needed for
production*

SANDRA LAHIRE
CELESTE BURLINA

09/04 – 29/05/2022

“Wir sind darauf trainiert, langweilige Arbeit zu ertragen. Wörter aus hundert Buchstaben erscheinen wie Buchstabensuppe, wie Gesichter in einem Zerrspiegel, die sich in meinem Körper noch weiter verzerren. Alles um uns herum erscheint ziemlich klein, so als sähe man es durch ein Schlüsselloch. Wir sassen regungslos da, ausser die Teile unseres Körpers, die wir für die Produktion benötigten. Wir sassen auf diese Weise, um Menschen wieder zusammensetzen. Lichter flackerten über unsere Augen. Und gestützt durch unsere Einstellungen fälschten wir das Leben,” wird es von einer weiblichen Stimme in Sandra Lahires *Terminals* (1986) rhythmisch vorgetragen.

we sat rigid except for the parts of our bodies that were needed for production ist eine Ausstellung, die die Arbeiten der verstorbenen britischen Experimentalfilmemacherin Sandra Lahire und der italienischen Künstlerin und Designerin Celeste Burlina zusammenführt. Ihre eindringlichen Meditationen über die Durchlässigkeit des Körpers, über Arbeit und über Umwelt- und Infrastrukturprobleme stammen aus unterschiedlichen Epochen feministischer, künstlerischer Ausdrucksformen und werden miteinander in Beziehung gesetzt.

we sat rigid... zeigt sechs Filme von Lahire, von denen fünf neu digitalisiert wurden. Ihr furioser Umgang mit dem bewegten Zelluloidbild thematisiert, wie Kapital und Patriarchat die vitalen Fähigkeiten des Körpers, der Erde und letztlich des bewegten Bildes formen und erschöpfen. Ihre ersten beiden Filme, *Arroms* (1984) und *Edge* (1986), sind fest verwurzelt in ihrem beständigen Kampf mit Magersucht und der Idealisierung des weiblichen Körpers. Gemeinsam ergeben sie eine

konfrontative Darstellung der kulturellen Ursachen ihres Zustands, während die Künstlerin gleichzeitig die Kontrolle über die Produktion ihrer eigenen Darstellung übernimmt. Der Film *Terminals* (1986) weitet diese autobiografischen Reflexionen aus und leitet einen weiteren Werkzyklus ein—*Plutonium Blonde* (1987), *Uranium Hex* (1987) und *Serpent River* (1989)—, der sich mit Strahlung, dem Abbau von Uran und der damit verbundenen sozialen und ökologischen Zerstörung auseinandersetzt. Vor dem Hintergrund eines drohenden Atomkriegs und dem Zerfall von Bergarbeiter-Gemeinschaften in den 1980er Jahren im Vereinigten Königreich und darüber hinaus untersucht sie diese atomare Realität auf bruchstückhafte, sensibilisierende Weise. Ungefähr 35 Jahre später gewinnt ihr Anliegen erneut an Aktualität und rückt die dringende Notwendigkeit einer politischen Anerkennung der körperlichen Verletzbarkeit erneut in den Vordergrund.

In Anlehnung an Lahires filmische Erkundung des Bergbaus, der industriellen Produktion und der Frauenarbeit reagiert Burlina mit *carrier* (2022), einer architektonischen Intervention. Mit einem Bewusstsein für die Art und Weise, in der Infrastrukturen das Versammeln von Körpern und ihrer Bewegungen sowohl ermöglichen als auch behindern kann, schneidet Burlinas Unterfangen durch die drei Galerien des Kunstvereins. Was als trügerischer Vorschlag beginnt, der an eine minimalistische Skulptur erinnert, verwandelt und entwickelt sich kontinuierlich in Funktion und Bedeutung. Zwischen Funktion und Ornament oszillierend, dient *carrier* gleichzeitig als Trägerstruktur für Lahires Filmarbeiten und hinterfragt und perforiert den Körper des Kunstvereins als solchen. Indem sie die Funktion und Zweckmäßigkeit von rohen, technischen Materialien—H-Träger, Ketten, Stangen, Bohreinsätze und Methylmethacrylat Platten—neu verdrahtet, konterkariert Burlina, die als Bauingenieurin ausgebildet ist, ihre langjährige Beziehung zu jenen Werkstoffen, die oft mit brachialen, unterwerfenden Kräften assoziiert werden. Auch in Lahires Filmen tauchen diese Elemente wiederholt auf. Indem sie Räume und Wände durchdringen, vollführt Burlina einen dialogischen Akt und versucht, die Starrheit dieser Materialien aufzulösen, während sie gleichzeitig auf ihrem Potenzial für eine kraftvolle Transformation besteht.

Heraufbeschworen wird ein sinnlicher Dialog jenseits der Grenzen der linearen Zeit—ein Resonanzraum, der von zwei leidenschaftlich einander zugeneigten Stimmen getragen wird.

1. *URANIUM HEX*, 1987

16 mm Film, Farbe, Magnetton, 11 Min.

Uranium Hex erkundet den Uranabbau in Kanada und beschäftigt sich mit den Gefahren, die mit der Gewinnung von radioaktivem Material verbunden sind. Durch die dichte Überlagerung von mit Säure gefärbtem Zelluloid und Sprachaufnahmen gibt Lahire jenen Arbeiter*innen eine Stimme, die sich den hochgradig kontaminierten Materialien ständig aussetzen, welche sowohl für die Stromerzeugung, die nukleare Kriegsführung als auch für medizinische Zwecke gewonnen werden. "Die Strahlenbelastung in den Uranminen war so intensiv, als würde man Tag und Nacht unter einem Röntgengerät liegen," berichtet einer der Arbeiter. *Uranium Hex*, der auf die Verflechtung von Arbeit, Ökologie und dem militärisch-industriellen Komplex besteht, stellt ausserdem den verletzlichen Körper dar. Als Minenarbeiterin verkleidet blickt Lahire in die Kamera, während ihr magerer Rücken eine visuelle Landschaft aus Bohrspuren, durchdrungenem Gestein und Rettungsdiensten durchschneidet. An der Schnittstelle von Stimme, Körper, Industrie und dem experimentellen Umgang mit dem bewegten Bild materialisiert sich eine unverfrorene Visualisierung der unsichtbaren Kraft der radioaktiven "Macht"—in all den vielfältigen Bedeutungen, die dieser Begriff verkörpert.

2 *PLUTONIUM BLONDE*, 1987

16 mm Film, Farbe, optischer Ton, 16 Min.

Plutonium Blonde folgt Thelma, einer Frau, die Monitore in einem Atomreaktor bedient. Der Film, dessen Titel einer Farbbeschreibung von Schönheitsprodukten entlehnt ist, bringt die Produktion von Atomenergie und Weiblichkeit in Verbindung. *Plutonium Blonde* mischt Werbeaufnahmen der Atomenergiebehörde mit heimlich gefilmten Aufnahmen des Kernreaktors in Winfrith (Dorset, Vereinigtes Königreich) und zeigt den Körper eines Kernkraftwerks in seiner täglichen Funktion. Ein Jahr nach der Nuklearkatastrophe von Tschernobyl (damals Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik; heute Ukraine) wird das Innere des Reaktors der hyperkontrollierten Umgebung um die radioaktiven Kerne gegenübergestellt. Roboterarme bewegen chirurgisch Plutoniumbrennstäbe, während mikroskopische Darstellungen der Kernfusion kaleidoskopisch das Blickfeld ausfüllen. Monitore, Messgeräte, Zäune, Polizeikräfte und Hubschrauberaufnahmen aus der Vogelperspektive unterstreichen die Kontrollmechanismen und Hochsicherheitsmassnahmen, die mit dem

industriellen Einsatz hochgiftiger Substanzen, aber auch Gender-Zuordnungen einhergehen. Der Begriff "Monitor" nimmt hier seine doppelte Bedeutung an, da er sowohl für die Anzeige und Visualisierung eines Bildes als auch für die Übernahme von Kontrolle steht. Oder, wie Marina Grzinic es ausdrückt: "Es gibt keinen Unterschied zwischen der Politik des Mediums und der Politik des Themas; beide sind im Zusammenstoss von Schichten in tödlichem Licht vereint. Die Radioaktivität wird als Radioaktivität des Filmbildes an sich eingesetzt."

3. *TERMINALS*, 1986

16 mm Film, Farbe, SepMag, 18 Min.

Terminals markiert den Beginn von Lahires eingehender Beschäftigung mit Strahlung und dient als Brücke zwischen ihrer Untersuchung der Darstellung des weiblichen Körpers (*Arrows* und *Edge*) und ihrer Nuklear-Trilogie (*Uranium Hex*, *Plutonium Blonde* und *Serpent River*). Indem sie sich auf die Arbeitsbedingungen von Frauen konzentriert, die in Kernkraftwerken arbeiten, untersucht Lahire die körperliche Verletzlichkeit, die durch techno-patriarchale Apparate erzeugt wird. "Wir sassen regungslos da, bis auf die Teile unseres Körpers, die wir für die Produktion benötigten," wird es von einer Frauenstimme rhythmisch vorgetragen und beschreibt die Arbeit an den Monitoren, die die Radioaktivität visualisieren. Frauenstimmen berichten von den schädlichen Auswirkungen der nuklearen Strahlenbelastung und anderen Strahlungsarten wie Krebs, Sehverlust, Mutationen und schliesslich Tod. Der Zusammenhang zwischen Sehen und Strahlung wird durch die Behandlung des Films selbst als Körper verdeutlicht. Immer wieder wird das Zelluloid überbelichtet, bis das Bild schlussendlich zerstört wird. Aufnahmen aus dem Kraftwerk in der Küstenstadt Dungeness (wo Lahires Freund Derek Jarman ab 1987 im Prospect Cottage wohnte) werden jenen von Männern gegenübergestellt, die in verschmutzten Gewässern fischen. Indem sie die Grenzen zwischen Dokumentar- und Experimentalfilm verwischt, unterläuft Lahire das Ideal der Objektivität und Linearität des Dokumentarfilms und setzt ihren eigenen Körper ins Bild—ein Ort, an dem sich die Vektoren der Unterdrückung treffen.

4. *ARROWS*, 1984

16 mm Film, Farbe, optischer Ton, 15 Min.

Lahires erster 16 mm Film, *Arrows*, ist eine autobiografische Erzählung über ihren andauernden Kampf mit der Magersucht. Mithilfe von Rostrum (einer Technik zur Animation von Standbildern, Fotografien, Ausschnitten oder Objekten) und Live-Action liefert der Film einen bewegenden Bericht sowohl über ihren Drang nach Schlankheit als auch über die kulturellen Ursachen, die ihm zugrunde liegen. Linie, Gitter, Gleis, Brustkorb und Käfig erscheinen als metaphorische und strukturelle Elemente; sie halten den Körper statisch, gefangen und an seinem Platz. Regime und Herrschaft werden mit Berichten über die komplexe Psychologie einer solchen verinnerlichten und verkörperten Unterdrückung konfrontiert. Lahires Stimme taucht mehrmals in unterschiedlichen Rollen auf. "Ich will es nicht mehr verstecken," sagt sie und liest einen Brief von Kate vor, einer 17-Jährigen, die wie Lahire an Magersucht leidet. In Sarkasmus getränkt, gibt Lahire die Stimme eines Schönheitschirurgen wieder, der Prozedere zur Fettentfernung beschreibt. In einem verzweifelten Telefonat mit dem Therapiezentrum drückt Lahire dann ihr Gefühl der Verlassenheit aus: "Ich kann nicht mehr mit diesen Maschinen reden," sagt sie. Später leitet ein Mann Fitnessübungen an, die den Körper fit und schlank halten sollen. Die Stimme der amerikanischen Dichterin Sylvia Plath, deren Werk systematisch in Lahires Filmen auftaucht, liest Zeilen aus *Die dünnen Leute* (1957), ihrem Gedicht über Erfahrungen von Jüd*innen während des Zweiten Weltkriegs. So zieht Lahire transhistorische Linien um darüber nachzudenken, wer die Spuren der Unterdrückung trägt. Indem sie die Kontrolle über die Produktion ihres eigenen Bildes an sich nimmt, steigt Lahire selbst in dieses Bild ein. Sie filmt sich selbst im Spiegel, die Ellbogen flattern wie Flügel.

5. *SERPENT RIVER*, 1989

16 mm Film, Farbe, Stereo, 30 Min.

Serpent River ist der letzte und umfangreichste Teil von Lahires Trilogie zum Thema Atomkraft. Der Film wurde in der Serpent River First Nation gedreht, einer Anishinaabe First Nation in der kanadischen Provinz Ontario und Standort eines Uranabbaugebiets, das sich im Besitz des anglo-australischen Bergbaukonzerns Rio Tinto Zinc befindet. Durch die Fülle lokaler Stimmen werden die aktiv verschwiegenen, giftigen Nebenwirkungen der Strahlung hörbar und sichtbar gemacht. *Serpent River* lenkt die Aufmerksamkeit besonders

darauf, dass die indigenen Gemeinschaften in der Nähe der Mine deutlich mehr von Verschmutzung betroffen sind als andere. Aufnahmen von Bergbauarbeiten werden mit Dokumentarfilmmaterial von Frauen und Kindern der Serpent River-Community durchsetzt. Durch die intensive Farbgebung und die Überlagerung mehrerer Bilder zeigt Lahire den rauschenden Fluss als einen Ort, an dem sich die Umwelt mit der sozialen und politischen Landschaft überschneidet. Andererseits erscheint Lahire, gekleidet in einer Kombination aus Schnee- und Bergbauausrüstung, selbst im Bild und verschmilzt mit der Umgebung, die sie porträtiert. Wie die brasilianische Filmemacherin Ana Vaz bemerkt: "[...] Sandra verwebt diese Perspektiven mit ihrer eigenen und wird so selbst zur Bergarbeiterin. Sie gräbt Schichten über Schichten aus, dringt weit in den Untergrund vor, bis sie an einem Ort ankommt, an dem die Sprache nicht ausreicht und ein einzelnes Bild auch nicht."

6. *EDGE*, 1986

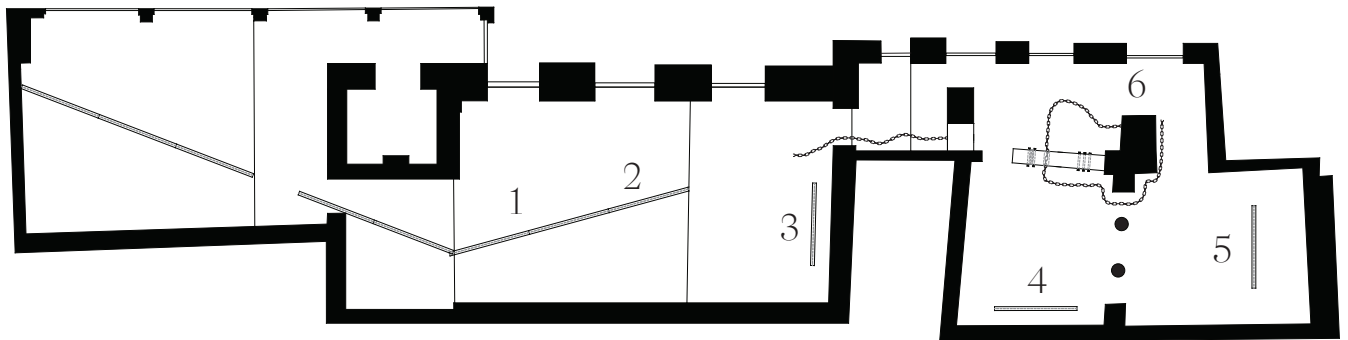
16 mm film, Farbe, Stereo, 12 Min.

Zerstückelte Körperteile, Gewalt an Tieren und Animationen von chirurgischen Eingriffen mit Gaze, Skalpellen, Scheren und Nähten in rasender Geschwindigkeit sind Teil der viszeralen Bildsprache von *Edge*. Während *Arrows* sich auf die kulturelle Komponente des Strebens nach Schlankheit konzentriert, richtet *Edge* den Blick auf die Medizin und wie sie den Körper formt und in ihn eindringt. Mittels einer Simulation komponiert sie ein grausiges Bewegtbild, das das "Innere" einer verschönerten weiblichen Oberfläche zeigt und wie es von wissenschaftlichen und technologischen Bestrebungen unterstützt wird. *Edge* stellt Überlegungen über die Produktion des Frauenbildes sowie die reproduktiven Fähigkeiten des weiblichen Körpers an. Die perfekte Frau kann nur mit dem Skalpell eines begabten Bildhauers geschaffen werden: mütterlich, lächelnd, tot. Durch die wiederholte Überblendung von Lahires Gesicht mit weit geöffnetem Mund und dem Bild eines Katzenkopfes stellt sie eine eindringliche Verbindung zwischen Frau und Tier her und suggeriert, dass sie in ihrem Leiden gleich sind. In Anlehnung an den Titel von Sylvia Plaths letztem Gedicht lässt *Edge* die Stimme von Plath selbst erklingen, indem sie Ausschnitte ihrer eigenen Gedichte liest, die jene Kräfte unterstreichen, denen der weibliche Körper ausgesetzt ist.

Alle Filme: Courtesy of the artist and LUX, London.

SANDRA LAHIRE (1950–2001, Vereinigtes Königreich) war eine feministische Experimentalfilmerin. Ihr künstlerisches Vermächtnis umfasst zehn experimentelle 16-mm-Filme, in denen sie die Verletzlichkeit des Körpers erforschte. Lahires Werk untersucht die Darstellung des (weiblichen) Körpers und wie dieser die Spuren des soziopolitischen und ökologischen Zusammenbruchs trägt. Lahire war in den 1980er und 1990er Jahren ein zentrales Mitglied der Londoner Experimentalfilm-Community und engagierte sich in der London Film-Makers' Co-op und den in London ansässigen feministischen Film- und Videovertrieben Circles und Cinenova. Ihr Essay „Lesbians in Media Education“ wurde 1987 in *Visibly Female* veröffentlicht. Im Jahr 1993 komponierte sie die Musik für *Just About Now* der britischen Künstlerin und Filmemacherin Lis Rhodes. Lahire studierte Philosophie an der Universität von Newcastle upon Tyne, Fine Art Film an der St Martins School of Art und Film & Environmental Media am Royal College of Art. Sie verstarb nach langem Kampf an Magersucht.

CELESTE BURLINA (geb. 1988, Italien; lebt in Berlin) arbeitet als Künstlerin, Designerin und Autorin. Ihre Ausstellungsdesigns und Szenografien artikulieren die Beziehung zwischen Menschen und Infrastruktur und konzentrieren sich auf die Dramaturgie von Aufmerksamkeit und Anwesenheit. Sie entwickelte maßgeschneiderte Installationen und räumliche Interventionen für „trust & confusion“ bei Tai Kwun Contemporary, Hongkong (2021), „30 Years of KW: Anniversary Weekend“ (2021) in den KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2021), Creamcake's 3hd Festival „Power Play“ im Park Center Treptow, Berlin (2021), und „im garten der blicke“ im Kunsthau NRW Kornelimünster, Aachen (2020). Zuvor arbeitete Burlina für das Design- und Architekturstudio Sub, mit dem sie Projekte für Ausstellungen von Anne Imhof im Castello di Rivoli (Turin), der Tate Modern (London) und dem Palais de Tokyo (Paris) sowie für den Schinkel Pavillon (Berlin) und Balenciaga realisierte. Burlina ist Doktorin der Ingenieurwissenschaften.



Kuratiert von
Tom Engels

Produziert von
Tom Engels
Tanja Gurke
Ahmad Darkhabani
Verena Borecky
Henrik Klug
Maria Bahn
Techizart

Texte
Tom Engels, Verena Borecky

Übersetzung
Verena Borecky

Grafik
Julie Peeters

Die Ausstellung wird mit Unterstützung
von LUX, London, entwickelt.



Grazer Kunstverein bedankt sich bei dem Vorstand und den Mitgliedern sowie bei Charlotte Procter, Daniella Shreir, Katrin Bucher Trantow, Sebastian Höglinger, Peter Schernhuber, Cathrin Mayer, Liesl Ralf, María Palacios Cruz, und Steven Ball.

Gefördert durch



AVL List GmbH
Industriellenvereinigung Steiermark
Weitzer Hotels BetriebsgesmbH
Weingut Peter Skoff
Die Mitglieder des Grazer Kunstvereins